39

	Pág.
Estética del canto gregoriano	49
La música medieval	53
Celebración del Sacramento del Matrimonio	63
San Pío X y Lorenzo Perosi	64
Publicaciones recibidas	66
Catálogo de la "Procura de música sagrada	69

AÑO X • JULIO - SETIEMBRE • NUM. 39
LA PLATA - 1961

PSALLITE

(CANTAD SALMOS)

REVISTA TRIMESTRAL DE MUSICA SAGRADA

DIRECTOR Y ADMINISTRADOR:

ENRIQUE LOMBARDI

Año X - Nº 39 * Tercer Trimestre 1961

Ejemplar suelto: $ 12.—

Suscripción anual ordinaria, $ 40; de ayuda, $ 50; de amigo, $ 60; protector, $ 70; exterior, un dólar

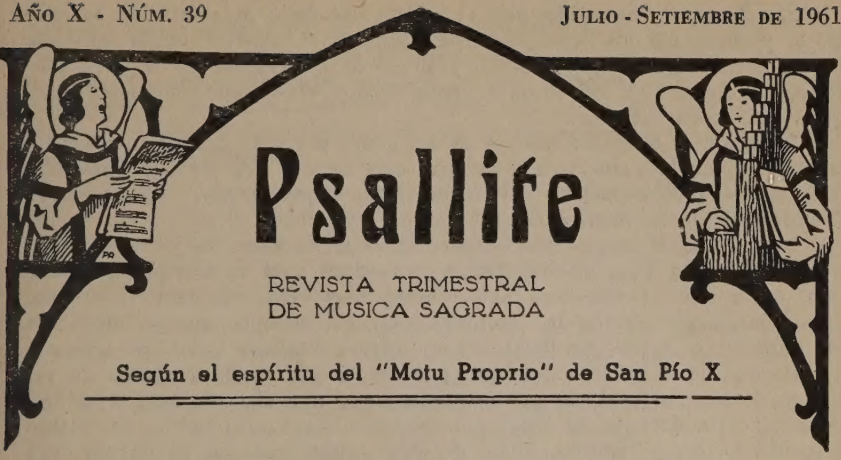
(CON APROBACION ECLESIASTICA)

DIRECCION Y ADMINISTRACION:

PARROQUIA "SAN ROQUE"

CALLE 40 Nº. 577 (6 Y 7) - TELEFONO 39230 - LA PLATA, F. N. G. R. - PROV. DE BS. AIRES
REPUBLICA ARGENTINA

Año X - Núm. 39 Julio - Setiembre de 1961



Psallite

REVISTA TRIMESTRAL
DE MUSICA SAGRADA

Según el espíritu del "Motu Proprio" de San Pío X

Estética del Canto Gregoriano

COMO señala San Pío X, y vuelven a afirmar sus sucesores, toda obra de arte dedicada al culto divino debe poseer estas tres cualidades: "*Santidad*", "*Bondad de formas*" y "*Universalidad*". ¿Por qué se han escogido estas tres cualidades? La *Santidad*, por el fin que tiene la música sagrada, esclarecido por el mismo Santo Pontífice cuando dice que "la música sagrada es parte integrante de la liturgia solemne, y como tal debe tender a la gloria de Dios y edificación de los fieles", "pues la música contribuye a aumentar el decoro y esplendor de las solemnidades religiosas". Las otras cualidades, porque las debe poseer la música sagrada, por ser arte y ser cualidades comunes a toda obra de arte verdadero.

En los documentos pontificios se pone como modelo de obra musical sagrada, al "canto gregoriano". Por tanto, como el mismo San Pío X dice: "posee en grado sumo" todos los requisitos necesarios, y éstos lo hacen el más apropiado para la alabanza divina.

Objeto de nuestro estudio es, pues, demostrar cómo el canto gregoriano es en verdad una de las más bellas obras de arte musical, por su valor intrínseco y perfección artística, juzgándole desde el punto de vista de una estética general de la música, no mirando su construcción técnica, ni fraseológica.

Toda obra de arte es un querer reflejar bajo una forma sensible y creada, la belleza invisible e increada, Dios. Y todo artista trata de concebir un ideal perfecto y llevarlo al acto por medio de la expresión, que no es otra cosa que "el traducir vigorosamente en formas sensibles la unidad armónica de la obra concebida y realizar vivamente el ideal" (Mercier).

Si este ideal concebido por el artista cae bajo la esfera de lo religioso, y directamente bebe su inspiración en el espíritu de la religión, siendo entonces su objeto divino, y luego la realización de la obra perfecta, por todo esto, tal ideal se ennoblece y eleva por encima de cualquier otra obra artística.

La razón es sencilla: trabajo es del genio penetrar con su inteligencia lo concreto de la naturaleza y atrapar esas formas por aquello aprisionadas; tal es la concepción o invención; luego expresar eso y ejecutarlo... ("Expresión de la idea artística").

Pero como la naturaleza es participación de Dios, mejor es ir a la misma fuente, a Dios mismo. Así, pues, cuanto más se acerque a su objeto, tanto más el arte será bello; tanto más verdaderamente será arte, vale decir, expresión de la "belleza" increada, siempre que su ejecución sea perfecta, o la fiel manifestación en formas sensibles del ideal artístico.

Porque se debe entender, que por ser su objeto directamente lo religioso, lo sobrenatural, no por eso llega a ser una obra de arte si su realización es inadecuada al ideal e imperfecta. Será más noble, en cuanto a su objeto, comparándolo con el de otras obras, pero no en cuanto obra de arte, ya que en realización está muy por debajo.

Con estos principios de estética general en la mano, se afirma que el Canto Gregoriano, es una de las obras más nobles y más grandes del arte musical, por su objeto que es Dios mismo.

Y se prueba partiendo de la "noción de estética".

1. — Noción de estética:

a) *Definición:* Como dice Meumann, es la ciencia de lo bello de la naturaleza y el arte; literalmente, "ciencia de lo que es aprendido puramente por intuición" (del griego "aistanestai", que quiere decir, "percibir", "contemplar"). Es la ciencia de lo que agrada o desagrada sin intervención del razonamiento, pero como dice Gredt, requiere la intervención del entendimiento.

b) *Dos concepciones:* Filosófica y Científica. Como filosofía, estudia las causas últimas, teóricas de esta esfera de la vida. "Psicología artística, acto creador del artista, producto de esta creación, fruición y complacencia, dependencia del objeto artístico, noción de agrado: elementos". Como ciencia, de carácter teórico-práctico: "análisis de la obra de arte, elementos por los cuales es artística, agrada. Reglas determinantes".

2. — Aplicación al Canto Gregoriano.

La estética gregoriana *como filosofía:* Es de orden sobrenatural; posee una "belleza sobrenatural", determinada por la liturgia.

Principio general: El contenido estético del Canto Gregoriano proviene de la Liturgia, fuera de la cual pierde su sentido. La Liturgia se realiza en función del canto; de ahí que el canto sea inseparable de la oración litúrgica, como también que sea ésta quien determine su estética.

Estética sobrenatural del Canto Gregoriano: En función de su valor teológico. Es su riqueza espiritual.

a) Preparación moral para la oración: pacifica y purifica la sensibilidad, mediante una "eficacia actual"; creación de una atmósfera apta

para encontrar a Dios en el recogimiento interior; mediante una "eficacia habitual"; purgación y espiritualización de la sensibilidad. Con todo, la cantilena gregoriana sabe también lo que es amor, odio, deseo, audacia, tristeza, etc. El conocimiento estético del gregoriano permite discernir a través de él, la infinita variedad de las expresiones que escapan a una mirada superficial.

b) Valor sacramental. Es un instrumento litúrgico para alabar a Dios. No se constituye en objeto de "interés en sí" como otras obras de arte, sino mediante esta renuncia pierde su opacidad, su materialidad, para volverse transparente a los valores sobrenaturales. De aquí, pues, la belleza musical "única" del Canto Gregoriano.

Como ciencia, la estética gregoriana es el análisis de los trozos y piezas gregorianas. Como entidad sensible posee una "belleza natural".

La estética natural del Canto Gregoriano se descubre en su determinación negativa y positiva. Así apuntamos como determinación negativa: carece de acompañamiento musical, polifonía, grandes intervalos, compás medido, ciencia armónica, acordes, síncopa, contrapunto, etc. Como determinación positiva: posee mayor libertad melódica y rítmica, diversidad y mayor número de modos, serenidad obtenida por la indivisibilidad del tiempo, variedad melódica y modal, agilidad y espontaneidad de sentimientos, docilidad al texto, interioridad, dulzura, valor de oración, vigor, seriedad; ambiente adecuado a la contemplación.

Cuando el artista se dispone crear (porque el hombre tiene mucho y podemos decir todo de Dios, y necesita crear, no "de la nada", pero sí de las cosas), ejercita distintas facultades y potencias, y por medio de ellas concibe un ideal y luego de elaborarlo, lo expone por la manifestación a pública consideración, juicios y críticas.

Las potencias del hombre, que hacen posible la obra de arte son: *Fantasía, inteligencia* y *sensibilidad.*

Ahora bien, en el Canto Gregoriano, la inteligencia del artista busca esas formas en el mismo pensamiento cristiano; se empapa en el dogma y cobra mayor vuelo conforme sea la idea inspiradora. Se alaba a Bach por su misa, pero se le reprocha el no estar a su altura debida de inspiración en el "Et incarnatus est". Es que Bach era protestante y no vio lo sobrecargado que estaba ese texto de significación. Allí ni la palabra expresa todo el misterio de la Encarnación, ni la música lo desentraña. Pero, en cambio, en nuestros credos gregorianos, llega a lo patético, a lo inimitable, por su delicadeza de expresión indecible.

Contemplando el misterio cristiano con el *entendimiento,* viene la *fantasía* y envuelve en ropaje sensible y fuerza por llevar a lo concreto el ideal concebido. Aquí entra de lleno lo sensible. En música, no es otra cosa que los sonidos, los que son vehículos del pensamiento musical.

Como en el lenguaje, la palabra es el vehículo de las ideas, así la música más que tener un lenguaje, como dice Dom Pothier, "*es un lenguaje*" que sirve para expresar al exterior por medio de los sonidos, el pensamiento y sentimiento que se agitan en lo intrincado del alma. Es una palabra, pero una palabra pujante y de mayor ímpetu que la ordinaria". (Dom Pothier: "Las melodías gregorianas").

Como se ve en lo citado, se incluye la emotividad. Es que en la música, no podemos hacer cortes anatómicos, pues se nos escapa de la mano, porque ella misma, por su forma específica, "que es llevar al sumo grado de expresión los diversos afectos de nuestro espíritu", no se concretiza a tal pensamiento exacto, sino que tiende más bien, a enaltecer o exaltar tal sentimiento o tal otro. La frase "pensamiento musical o idea musical", es un período musical corto (puede ser un "inciso"), que tiene de por sí sentido pleno, producido por la fantasía, por el entendimiento y sobrecargado por la emotividad, o como se dice comúnmente, sobrecargado de emoción.

No es un período, en el sentido fraseológico, porque éste está ya dentro de la teoría que rige el modo de poner en obra dichas ideas, y éstas, así en su origen de elaboración, como en su plasmación, anteceden a la teoría de las formas musicales.

Porque si bien estas ideas se conforman a las teorías mencionadas ("formas musicales"), con todo, siempre tienen prioridad. De allí que una idea puede ser poco correcta, diríamos gramaticalmente, o sea desde el punto de vista de las formas musicales, y con todo estar saturada de inspiración. Esto vendría a ser el análisis de la creación artística de una obra musical.

Dios mismo, pues, es el objeto del Canto Gregoriano; por esto es una de las obras más nobles, más perfecta y grande de la literatura universal de la música. Se empapa el Canto Gregoriano del mismo pensamiento cristiano en el dogma. Sus autores hacían verdaderas meditaciones sobre el texto; observaban y estudiaban atentamente la naturaleza, el carácter, el sentido de las palabras. Así, adornarán más las palabras que poseen el "acento patético", es decir, se arroguen el centro de nuestra atención. Si el texto es alegre prodigarán los melismas y los ritmos ternarios, que dan más soltura y flexibilidad a la dicción musical; si grave serán los trozos más silábicos y los ritmos binarios porque no agitan el alma, sino le infunden una dulce paz. Tenemos por tanto que la inteligencia está enfocada derechamente hacia Dios.

Las otras facultades (sensibilidad, fantasía) también toman en lo religioso su objeto. Son *sentimientos cristianos*, son *emociones puras y castas*, las que exalta el Canto Gregoriano. Y no se le pide al Canto Gregoriano otras que no sean éstas.

Por eso dice Ferretti: "Las melodías gregorianas no nacen del tumulto de las pasiones humanas, conformadas a herir y agitar los sentidos, sino que se derivan de la sola fuerza del pensamiento cristiano". (Elementos del Canto Gregoriano).

LA DIRECCION

Las épocas de apogeo y de decadencia del canto litúrgico son paralelas a las épocas de florecimiento y decadencia de la piedad y de la sólida instrucción religiosa.

LA MUSICA MEDIEVAL

362 - 1300

I. LA MUSICA DE LA IGLESIA

Hemos hecho una injusticia a la Catedral. No era la tumba fría y vacía donde ahora entran los visitantes. Funcionaba. Los fieles hallaban en ella no sólo la obra de arte, sino la consoladora, fortalecedora presencia de María y su Hijo. Recibía a los monjes o canónigos que muchas veces cada día estaban en los sitiales del coro y cantaban las horas canónicas. Oía las insistentes letanías de los fieles en procura de misericordia y ayuda divinas. Sus naves guiaban las procesiones que llevaban ante el pueblo la imagen de la Virgen o el cuerpo y la sangre de su Dios. Sus grandes espacios resonaban solemnemente con la música de la misa. Y la música era tan vital como el edificio mismo, más hondamente conmovedora que toda la gloria de vidrio o piedra. Muchas almas estoicas, dudosas sobre el credo, fueron ablandadas por la música y cayeron de rodillas ante el misterio que no podía expresarse con palabras.

La evolución de la música medieval concurrió notablemente con el desarrollo de los estilos arquitectónicos. Como las primitivas iglesias pasaron en el siglo VII, de las antiguas formas copuladas o basilicales a un sencillo y viril románico, y en el siglo XIII a la complejidad, elevación y ornamento góticos, así la música cristiana mantuvo hasta Gregorio I (540-604) los antiguos aires monódicos de Grecia y el Cercano Oriente, pasó en el siglo VII al canto llano o gregoriano y floreció en el XIII en las audacias polifónicas que rivalizaban con los equilibrados esfuerzos de una catedral gótica.

Las invasiones bárbaras en Occidente y el resurgimiento del orientalismo en el Cercano Oriente se combinaron para quebrar la tradición de la notación musical griega por letras puestas sobre palabras; pero los cuatro "modos" griegos (dórico, frigio, lidio, mixolidio) subsistieron y engendraron por división el "octoechos" u "ocho maneras" de composición musical: contemplativa, contenida, grave, solemne, alegre, jubilosa, briosa y extática. El lenguaje griego persistió por tres siglos después de Jesucristo en la música religiosa del Oeste y todavía queda en el Kirieleisón. La música bizantina tomó forma bajo San Basilio, casó el canto griego con el sirio, alcanzó su cumbre en los himnos de Romano (hacia 495) y Sergio (hacia 620) e hizo en Rusia su máxima conquista.

Algunos de los primitivos cristianos se oponían al uso de la música en religión, pero pronto se vio que una religión sin música no podría subsistir en competencia con otros credos que apelaban a la sensibilidad del hombre para el canto. El sacerdote aprendió a cantar la misa y heredó algunas de las melodías del cantor hebreo. Se enseñó a diáconos y acólitos a entonar respuestas; algunos eran adiestrados técnicamente en una "schola lectorum", que bajo el papa Celestino I (422-432) se convirtió en "schola cantorum". Estos educados cantores formaban grandes coros: el de Santa Sofía tenía 25 cantores y 111 "lectores", niños en su mayor parte. El canto congregacional se extendió de Oriente a Occidente; los hombres alternaban con las mujeres en canto antifonal y se juntaban con ellas en la Aleluya. Los salmos que cantaban se consideraban eco o imitación de los himnos de loanza cantados ante Dios por los ángeles y santos en el paraíso. San Ambrosio, pese al consejo apostólico de que las mujeres estuviesen calladas en la

iglesia, introdujo el canto antifonal en su diócesis: "los salmos son dulces para todas las edades y convienen a todos los sexos —decía este sabio gobernante—; crean un gran lazo de unión cuando todo el pueblo eleva sus voces en un coro". Agustín lloró al oir a los fieles de Milán cantar los himnos de San Ambrosio y comprobó el dicho de San Basilio, de que el oyente que se rinde al placer de la música es arrastrado hacia la emoción y piedad religiosas. El "canto ambrosiano" todavía se emplea hoy en las iglesias de Milán.

Una tradición universalmente aceptada en la Edad Media, y ahora, tras de largas dudas, generalmente creída, atribuye a Gregorio el Grande y sus ayudantes una reforma y determinación canónica de la música católica romana que tuvieron por resultado el establecimiento del "canto gregoriano" como música oficial de la Iglesia durante seis siglos. Tonadas helenísticas y bizantinas se combinaron con melodías hebreas del Templo o la sinagoga para dar forma a ese canto romano o llano. Era música monódica; no importa cuantas voces participasen en el canto, todas daban la misma nota, aunque las mujeres y niños a menudo cantaban una octava más alto que los hombres. Era música sencilla para voces de alcance modesto; de vez en cuando permitía una más compleja "melisma": melodioso embellecimiento sin palabras de una nota o frase. Era un ritmo libre y continuo, no dividido en medidas de tiempo regulares.

Antes del siglo XI la única notación musical empleada para el canto gregoriano, consistía en pequeños signos derivados de los de acentuación griegos y colocados sobre las palabras que debían cantarse. Estos "neumas" (aires, alientos), indicaban una subida y descenso de tono, pero no el grado de subida y descenso ni la duración de la nota; tales cosas debían aprenderse por transmisión oral y encomendando a la memoria un enorme cuerpo de canto litúrgico. No se permitía ningún acompañamiento instrumental. A pesar de estas limitaciones (o quizá a causa de ellas), el canto gregoriano llegó a ser la característica más impresionante del ritual cristiano. El oído moderno, acostumbrado a la armonía compleja, encuentra monótonas y pobres esas viejas salmodias; continúan una tradición griega, siria, árabe de monodia que sólo el oído oriental puede apreciar actualmente. Aún así, los cantos que se entonan en una catedral católica, durante la Semana Santa, llegan al corazón de un modo directo y extrañamente poderoso, negado a la música cuyas complicaciones distraen el oído en vez de conmover el alma.

El canto gregoriano se propagó por la Europa occidental como otra conversión al cristianismo. Milán lo rechazó, así como resistía a la autoridad pontificia; y la España meridional conservó largo tiempo su canto "mozárabe", formado por los cristianos bajo el yugo musulmán y usado todavía en una parte de la catedral de Toledo. Carlomagno, aficionado a la unificación como un rey, sustituyó en la Galia el canto galicano por el gregoriano y estableció escuelas de música religiosa romana en Metz y Soissons. Sin embargo, los alemanes, cuyas gargantas estaban formadas por un clima y unas necesidades diferentes completamente de los italianos, tenían dificultades con las líneas melódicas más delicadas del canto. Decía Juan el Diácono: "Sus voces, que rugen como el trueno, no pueden ejecutar modulaciones suaves, porque sus gargantas están roncas de tanto beber".

Quizá los alemanes no estimaban la "fioritura" que desde el siglo VIII adelante embelleció el canto gregoriano con "tropos" y "secuencias". El tropo empezó como una combinación de palabras para un melisma, la cual era así más fácil de recordar. Más tarde se convirtió

en una interpolación de palabras y música en un canto gregoriano, como cuando el sacerdote cantaba, no Kyrie eléison, sino Kyrie (fons pietatis - bonitatis -, a quo bona cuncta procedunt) eléison. La Iglesia permitía tales embellecimientos, pero nunca los aceptó en la liturgia oficial. Aburridos monjes se divertían componiendo o cantando tales interpolaciones, hasta que hubo tantos tropos que se publicaron libros, conocidos por "troperos", para enseñar o conservar los favoritos. La música del drama eclesiástico surgió de tales tropos. Las secuencias eran tropos destinados a seguir a la Aleluya de la misa. Se había formado la costumbre de proclamar la vocal final de esta palabra en una larga melodía, conocida por "jubilus" o canto de gozo; en el siglo VIII se escribieron varios textos para estas melodías insertadas. La composición de tropos y secuencias llegó a ser un arte complicado y gradualmente cambió el canto gregoriano en una forma adornada impropia de su espíritu original e intención "llana". N. B. La Iglesia sólo ha admitido cinco secuencias en su liturgia: Victimae paschali laudes, por Wipo; Veni Sancte Spiritus, atribuída a Inocencio III; Lauda Sion, por Tomás de Aquino; Stabat Mater, por Jacopone da Todi, y Dies irae, por Tomás de Celano. Esta evolución terminó con la pureza y predominio del canto gregoriano en ese mismo siglo XII que vio la transición del románico al gótico en la arquitectura de Occidente.

La multiplicación de composiciones complejas, exigió para su trasmisión una anotación mejor que la que se había empleado para el canto llano. En el siglo X, Odón, abad de Cluny, y Notker Balbulus, monje de Sant Gallen, resucitaron el sistema griego de nombrar las notas con letras. En el siglo XI un escritor anónimo describió el uso de las siete primeras mayúsculas del alfabeto latino para la primera octava de la escala, las correspondientes minúsculas para la segunda octava, y letras griegas para la tercera. Hacia 1040 Guido d'Arezzo, conde de Pomposa (cerca de Ferrara), dio los presentes extraños nombres a las seis primeras notas de la escala, tomando las primeras sílabas de cada hemistiquio de un himno a Juan Bautista:

UT queant laxis REsonare floris (fibris)
MIra gestorum FAmuli tuorum,
SOLve polluti LAbii reatum.

Esta "solmización" o denominación de los tonos musicales por las sílabas ut (o do), re, mi, fa, sol, la, se convirtió en parte de la inexorable herencia de la juventud occidental.

Más vital fue la elaboración por Guido del tetragrama musical. Hacia el año 1000 se había establecido la práctica de usar una línea roja para indicar la nota ahora representada por fa; luego, una segunda línea, amarilla o verde, fue añadida para representar el do. Guido, o alguien poco anterior a él, extendió estas líneas en un tetragrama, al cual maestros posteriores añadieron una quinta línea. Con el grupo de líneas y el ut, re, mi (escribía Guido), sus niños coristas podían aprender en pocos días lo que antes exigía muchas semanas. Fue un adelanto simple, pero de los que hacen época, y le valió a Guido el título de "inventor musicae" y una espléndida estatua que todavía puede verse en la plaza pública de Arezzo. Las consecuencias fueron revolucionarias. Los cantores se vieron libres de la tarea de aprender de memoria toda la liturgia musical; la música pudo componerse, transmitirse y conservarse más fácilmente; el ejecutante podía leer música y oirla con la vista; y el compositor, no sujeto a seguir de cerca las melodías tradicionales para evitar que los cantores se negaran a aprender de memoria su obra, podía aventurarse a mil experimentos. Cosa más importante de todas, podía escribir música polifónica, en la

que dos o más voces podían cantar tonadas diferentes, pero armonizadas.

Debemos a nuestros antepasados medievales aún otra invención, que hizo posible la música moderna. Los tonos podían ya determinarse por puntos colocados sobre o entre las líneas del pentagrama, pero estos signos no indicaban qué duración debía tener la nota. Era indispensable un sistema para medir y denotar la duración de cada nota para el desarrollo de la música de contrapunto: el progreso simultáneo y armonioso de dos o más melodías independientes. Quizá se habían filtrado algunos conocimientos desde la España de los tratados arábigos del al-Kindi, al Farabi, Avicena y otros musulmanes que habían tratado la música medida y la notación mensural. En alguna época del siglo XI, Franco de Colonia, sacerdote y matemático, escribió el tratado "Ars cantus mensurabilis", en el que reunía las indicaciones de anteriores teorías y prácticas y establecía en esencia nuestro actual sistema de indicar la duración de las notas musicales. Se empleó una "virga" o palo de cabeza cuadrada, antiguamente usado como neuma, para representar una nota larga; otro neuma, el "punctum" o punto, fue convertido en un rombo para representar una nota corta; estos signos se alteraron con el tiempo; se les añadió colas; por tanteo, a través de un centenar de absurdos, se elaboró nuestra simple anotación mensural.

Estos progresos vitales abrieron ancha puerta a la música polifónica. Ya se había escrito antes de Franco, pero toscamente. Hacia el final del siglo X hallamos una práctica musical llamada "organización": el canto de concordancias por voces concurrentes. Poco se vuelve a saber de ello hasta el final del siglo X, en que hallamos los nombres de "organum" y "simphonia" aplicados a tales composiciones para dos voces. El "organum" era una pieza litúrgica, en la que una vieja tonada monódica era sostenida por un tenor (que por esto se llamaba así), mientras otra voz añadía una melodía armonizante. Una variante de esta forma, el "conductus", daba al tenor una tonada nueva o popular y conducía otra voz en un aire concurrente. En el siglo XI los compositores dieron un paso tan audaz a su modo como el balanceo de empujes en la arquitectura gótica; escribieron armonías en que la voz "conducida" no acompañaba abyectamente al tenor en el movimiento de la melodía, sino que se aventuraba a otras armonías con notas que no se movían necesariamente en una línea paralela al "cantus firmus" del tenor. Esta declaración de independencia se convirtió casi en rebelión cuando la segunda voz acompañó la melodía ascendente del tenor con un movimiento descendente. Esta armonía por contraste, esta fluente resolución de momentáneas discordancias, llegó a ser una pasión en los compositores, casi una ley; así, hacia 1100, escribía Juan Cotton: "Si la voz principal asciende, la parte acompañante debe descender". Finalmente, en el "motete" (al parecer, diminutivo derivado del "mot" francés) se hacían cantar tres, cuatro, cinco y aun seis voces en una compleja trama de melodías distintas cuyas líneas diversas, pero concordantes, se cruzaban y fundían en una red vertical-horizontal de armonías tan sutil y graciosa como los convergentes arcos de una bóveda gótica. Para el siglo XIII, esta "Ars antiqua" de la polifonía había echado los cimientos de la composición musical moderna.

En ese excitante siglo el entusiasmo por la música rivalizaba con el interés por la arquitectura y la filosofía. La iglesia miraba con prevención la polifonía; temía que el efecto religioso de la música se convirtiese en atracción y fin en sí mismo; Juan de Salisbury, obispo y filósofo, mandó hacer alto en la complejidad de composición; el obispo Guillaume Durand dijo que el motete era "música desorganizada"; Roger Bacon,

rebelde en ciencia, deploraba la desaparición del solemne canto gregoriano. El concilio de Lyon (1274) censuró la nueva música y el Papa Juan XXII (1324) promulgó una condena pontificia del "discantus", o polifonía, alegando que los compositores innovadores "tajan las melodías... de modo que éstas giran incesantemente, embriagando el oído sin sosegarlo y turbando la devoción en vez de evocarla". Pero la revolución continuaba. En una ciudadela de la Iglesia (Notre Dame de París), Leonino, maestro de coro, compuso hacia 1180 las más bellas "organa" de su tiempo; y su sucesor Perotino fue culpable de composiciones para tres o cuatro voces. La polifonía, como el gótico, se extendió de Francia a Inglaterra y España. Giraldus Cambrensis (¿1146?-1220) hablaba de cantos a dos voces en Islandia, y decía de su nativo Gales lo que podría decirse actualmente:

"En sus cantos no emiten las tonadas uniformemente... sino de modo múltiple, de muchas maneras y con muchas notas; de modo que en una multitud de cantantes, como es costumbre de este pueblo juntar, pueden oirse tantos cantos como se ven cantores, y una varia diversidad de partes, que finalmente se juntan en una consonancia y orgánica melodía".

Al final la Iglesia se inclinó ante la infabilidad del Zeitgeist, aceptó la polifonía, hizo de ella un poderoso sirviente de la Iglesia y la preparó para sus victorias del Renacimiento.

II. LA MUSICA DEL PUEBLO

El impulso hacia el ritmo se expresaba en un centenar de formas de la música y danza seculares. La Iglesia tenía sus razones para temer este instinto, si no era frenado; se aliaba naturalmente con el amor, el gran rival de la religión como fuente de canto; y la vigorosa terrenidad de la mente medieval, cuando el sacerdote no miraba, la inclinaba a una libertad, y a veces a una obscenidad de texto que escandalizaba al clero y provocaba a los concilios a vanos decretos. Los "goliards", o escolares errantes, hallaban o componían música para sus himnos a la mujer y al vino y sus escandalosas parodias de los ritos sagrados; circulaban manuscritos que contenían música solemne para las hilarantes palabras de la "Missa de potatoribus" ("la misa de los empinantes") y el "Officium ribaldorum" ("el oficio de los pícaros"). Las canciones de amor eran tan populares como ahora. Algunas eran tan tiernas como plegarias de ninfa; otras eran diálogos de seducción con delicados acompañamientos. Y, por supuesto, había cantos de guerra, destinados a forjar la unidad en la unisonancia vocal o anestesiar la búsqueda de la gloria con un ritmo hipnótico. Había también la música de las canciones populares, compuesta por talentos anónimos, y que el pueblo, quizá transformándola, se había apropiado. Otra música popular era producto de la habilidad profesional y empleaba todas las artes de la polifonía aprendida en la liturgia de la Iglesia. En Inglaterra una forma favorita y compleja era el "roundel", en que una voz iniciaba una melodía, una segunda voz empezaba la misma o una melodía armonizante cuando la primera había alcanzado un punto determinado, una tercera voz intervenía cuando la segunda estaba en camino, y así sucesivamente, hasta que quizá seis voces iban dando la vuelta en una animada fuga contrapunteada.

Casi el más antiguo rondó conocido es el famoso "Sumer is i-cumen in", probablemente compuesto por un monje de Reading hacia 1240. Su complejidad, de seis partes, muestra que la polifonía era ya familiar entre el pueblo. Las palabras aún viven con el espíritu de un siglo en el que toda la civilización medieval echaba flores:

El verano está llegando.
¡Cómo canta el cuclillo!
La semilla crece, el prado florece
todo el bosque reverdece.
¡Canta, cuclillo, canta!
La oveja bala por el cordero,

la vaca muge, por el ternero,
salta el toro, brinca el ciervo.
¡Canta, cuclillo, tu alegría!
¡Cucú, cucú, bien cantas, cuclillo, tú!
¡No ceses ya nunca en tu cucú!
¡Canta, cuclillo, ahora, canta
cucú, cucú, cuclillo!

Una canción así debía de gustar a los ministriles o juglares que erraban de ciudad en ciudad, de Corte en Corte, aun de país en país; se sabe de ministriles de Constantinopla que cantaron en Francia, de "gleemen" ingleses que lo hicieron en España. Un concierto dado por ministriles formaba parte usual de toda festividad normal; así Eduardo I de Inglaterra contrató 426 cantores para las bodas de su hija Margarita. Los grupos de ministriles a menudo entonaban canciones a varias voces, a veces de rara complejidad. Generalmente las canciones eran compuestas (palabras y música) por "trouvéres" en Francia, "trovatori" en Italia, "minnesingers" en Alemania. La mayor parte de la poesía medieval anterior al siglo XIII fue escrita para ser cantada; "un poema sin música —decía el trovador Folquet— es un molino sin agua". De 2.600 canciones de trovadores que se conservan, tenemos la música de 264, usualmente en la forma de neumas y ligaduras en tetra o pentagrama. Los bardos de Irlanda y Gales probablemente tocaban instrumentos y cantaban.

En los manuscritos que conservan las "cántigas" reunidas por Alfonso X de Castilla, varias ilustraciones nos muestran músicos en vestido arábigo tocando instrumentos árabes; la trama de muchos de los cantos es arábiga; posiblemente la música de los trovadores, así como sus primeros temas y formas poéticas, provenían de canciones moras que llegaron al sur de Francia cruzando la España cristiana. Acaso los cruzados que regresaban trajeran consigo de Oriente formas musicales arábigas; debe notarse que los trovadores aparecen hacia 1100, época de la primera Cruzada.

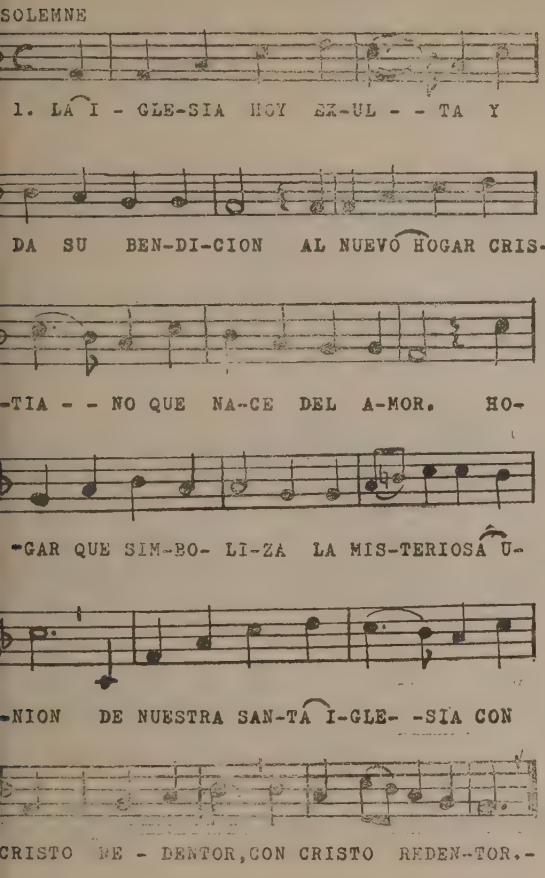
Sorprende la variedad de los instrumentos músicos medievales. Instrumentos de percusión: cascabeles, címbalo, adufe, triángulo, "bombulum", tambor; de cuerda: lira, cítara, arpa, salterio, "organistrum", laúd, guitarra, vihuela, viola, monocordio, giga; de viento: caramillo, flauta, oboe, gaita, clarín, dulzaína, trompeta, cuerno, órgano... He aquí una selección hecha entre centenares; había de todo para mano o dedo, arco o pie. Unos procedían de Grecia, otros venían, en forma y nombre, del Islam, como el rabel, laúd y guitarra; muchos eran preciosos ejemplos del arte medieval en metal, marfil o madera. El instrumento usado del ministril era la vihuela, violín corto tocado con un arco de vara combada. Antes del siglo VIII la mayor parte de los órganos eran hidráulicos; pero en el siglo IV, Jerónimo describió un órgano neumático; y Beda (673-735) hablaba de órganos con "cañones de bronce que se llenaban de aire con fuelles y emitían una grande y dulcísima melodía". San Dunstan (hacia 925-988) fue acusado de hechicería por haber construido un arpa eolia que tocaba cuando se la ponía en una grieta del muro. Hacia 950 se instaló en la catedral de Winchester un órgano con 26 fuelles, actuados por cuarenta y dos sopladores, y cuatrocientos cañones; las teclas eran tan gargantuescas que el organista tenía que golpearlas con los puños protegidos con guantes gruesamente forrados. Milán tenía un órgano con cañones de plata; Venecia tenía uno con cañones de oro.

Toda idea de una oscuridad medieval embrujada por el infierno se desvanece ante una colección de instrumentos de música medievales. Lo que queda es de nuevo el cuadro de un pueblo tan feliz por lo menos como nosotros, lleno de vigor y anhelo de vivir, y no más oprimido por el miedo del fin del mundo que nosotros por las dudas de si la civilización será destruida antes de que podamos completar su historia.

"LA EDAD DE LA FE", Will Durant, tomo III, cap. XXX, III.

CANTICO NUPCIAL

SOLEMNE



2. Oh Sacramento grande,
por el que forma Dios,
de dos un solo cuerpo
y un solo corazón;

Unidos en la dicha,
unidos en dolor,
unidos para siempre:
Por el Eterno Amor!

3. Por este Sacramento
Dios da a la humanidad,
la fuerza misteriosa
de su fecundidad;

Por él, sobre la tierra,
renacen sin cesar
los hijos verdaderos:
del Padre Celestial.

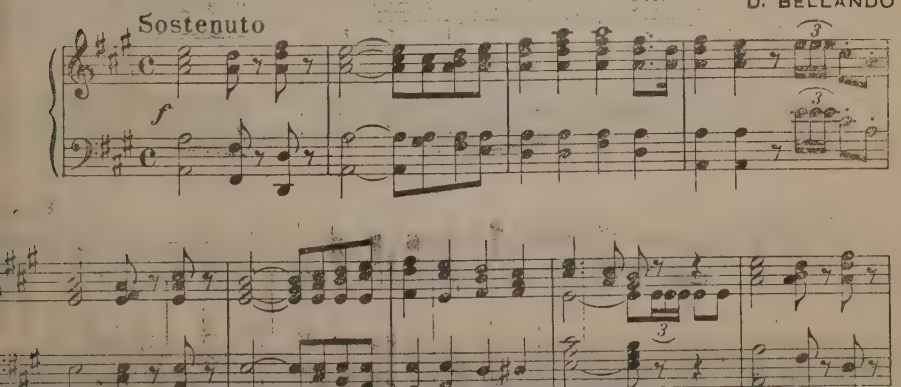
Para el fin de la ceremonia

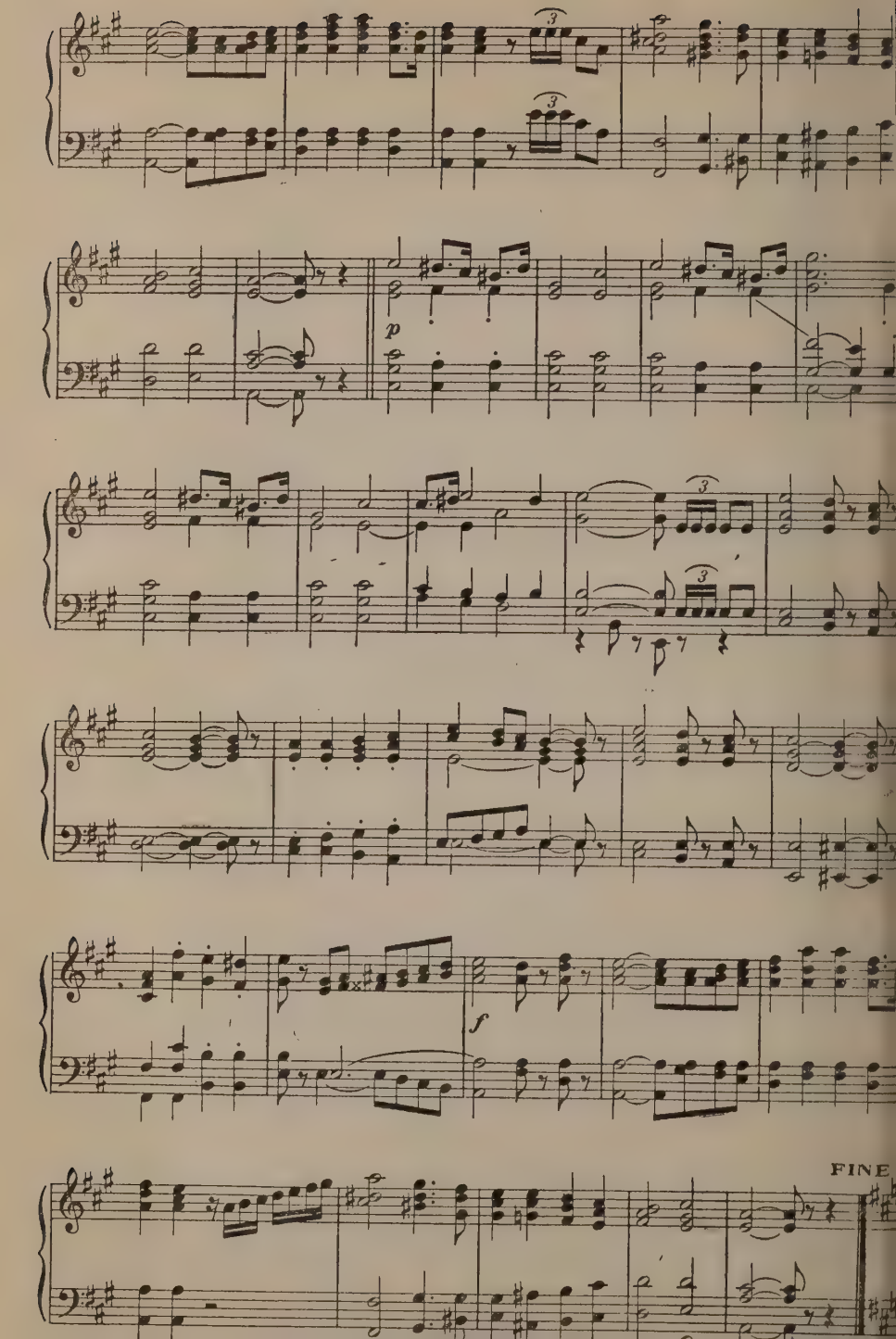
4. Unidos a la Iglesia
con gozo fraternal,
recemos todos juntos
por este nuevo hogar;

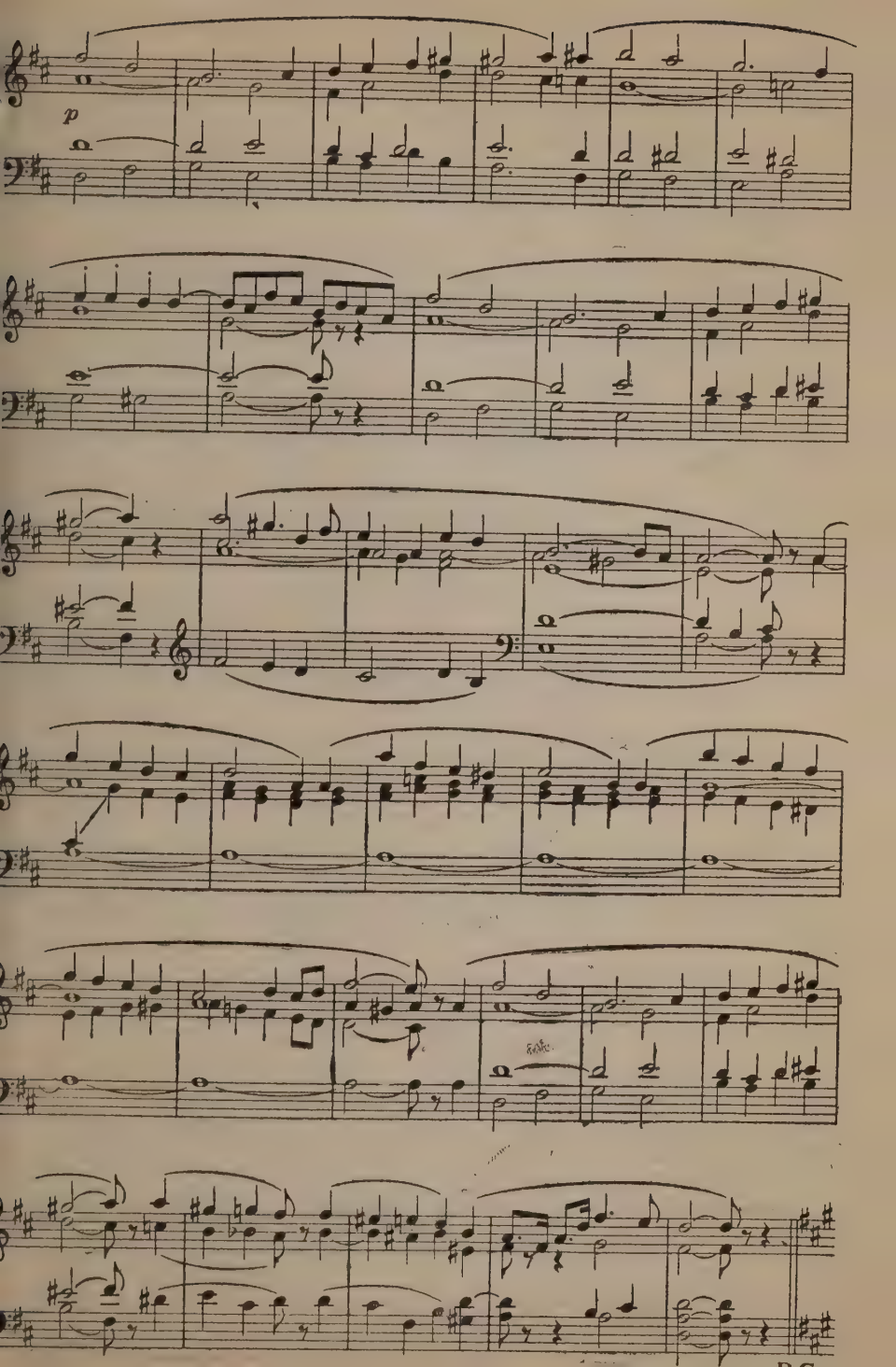
Pidámosle confiados
al Padre Celestial,
que llene a los esposos:
De dicha, amor y paz!

MARCHA RELIGIOSA "NUPCIAL"

D. BELLANDO

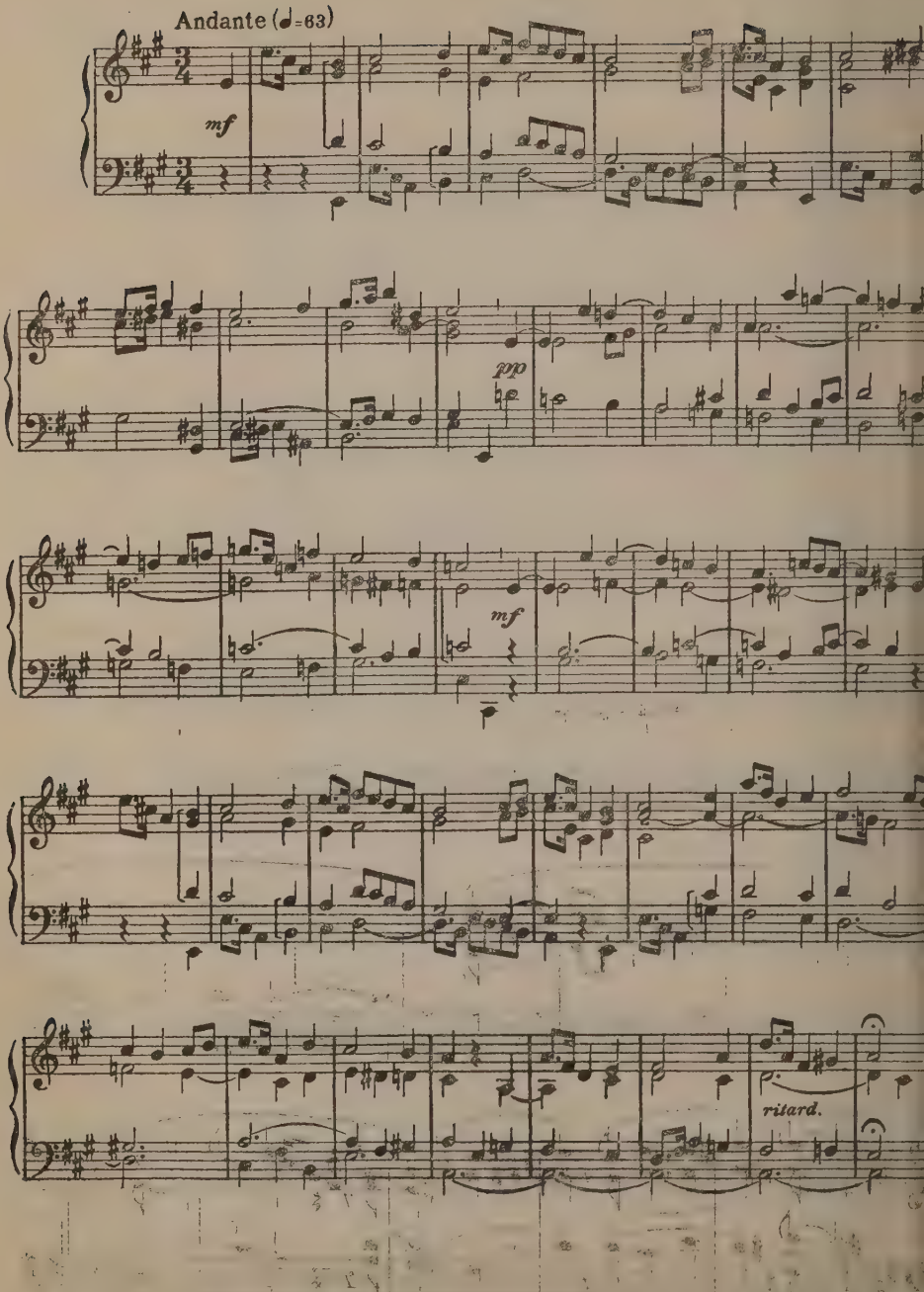



p
f
FINE


p

SALIDA

ADOLFO HESSE



Del "Extracto de las Resoluciones" de la Asamblea Plenaria del Episcopado Argentino (13-18 de marzo de 1961):

8º) Celebración del Sacramento del Matrimonio

Se adoptan las siguientes normas en todo el país acerca de la forma de celebrar el Sacramento del Matrimonio, respetando su santidad y la majestad del templo: 1º) Es obligatorio para los que tienen cura de alma cuidar personalmente la preparación de los novios. En la preparación remota podrán la A. C. A., M. F. C. y otras instituciones, mediante conferencias y cursillos. La preparación próxima deberá realizarse con ocasión de los trámites del Expediente y laudablemente también en reuniones en conjunto de parejas; conviene entregar folletos instructivos; 2º) Se promoverá la celebración del matrimonio con Misa de Esponsales de acuerdo con el decreto 538 del Cons. Plen. Argentino; 3º) Es voluntad del Episcopado que los matrimonios post-meridianos no sean celebrados en horas avanzadas. El horario será determinado en cada Diócesis por su respectivo Ordinario de acuerdo con las circunstancias de tiempo y lugar; 4º) Durante la ceremonia queda excluido el canto y la música, permitiéndose tan solo música y cantos litúrgicos corales fuera de la misma. Las **marchas nupciales profanas,** como serían entre otras las de Mendelsshon, Lohengrin y Tannhausser, de Wagner; del Profeta de Meyerbeer, etc., serán sustituidas por otras permitidas según los documentos Pontificios. En la espera de la ceremonia podrán alternarse breves explicaciones de un locutor con oraciones y cánticos litúrgicos; 5º) Deben los párrocos y Rectores de Iglesia exigir concordemente el cumplimiento del Decreto 539 del Con. Plen. Arg. y de las Normas establecidas en las resoluciones del año 1936 por el Ven. Episcopado, que se ponen nuevamente en vigencia, referentes a la modestia en el vestir de la novia y de sus acompañantes; 6º) Si están autorizadas las fotografías se podrán tomar sólo 3 o 4. Están prohibidas las filmaciones y los discos fonográficos; 7º) En el ornato del altar se evitará toda exageración. El encargado de hacerlo se atenderá a las normas litúrgicas, guardando siempre el respeto debido al lugar sagrado; 8º) El Secretario del Venerable Episcopado se encargará de preparar un folleto con las instrucciones para la celebración del matrimonio.

El apostolado litúrgico tiene sus raíces en la comprensión viva y total del dogma católico, que al sistematizar las verdades reveladas, nos pone ante un mundo que responde no sólo a las exigencias de nuestro entendimiento, sino a todo el hombre. Todos los valores humanos tienen aquí su significado y reciben aquí su consagración, en el pensamiento de que Dios hizo todo cuanto es, y elevó hacia sí a todo el hombre.

El canto litúrgico es, por lo mismo, una flor nacida de la liturgia, así como la liturgia está enraizada en el dogma.

SAN PIO X y LORENZO PEROSI

* Era en el año 1892. José Sarto, siendo obispo de Mantua, se encuentra con su secretario y se entabla la siguiente conversación. Un genio he descubierto. Mira aquí Giovanni. Examina esta composición. Un "Stabat Mater" de un cierto Lorenzo Perosi. Esto es realmente magistral. Examina la partitura. ¿Qué dices, pues de ella?

—Notas preciosamente escritas —respondió el secretario, sonriente.

—¡Ah, si tú no entiendes nada de esto! Cuando haya ocasión ya te lo tocaré al órgano. Es la música eclesiástica más noble llena de fervor y de unción. El obispo de Alejandría, que me ha enviado la partitura, escribe que el compositor es un seminarista, un joven de veinte años, de Tortona. Se llama Lorenzo Perosi, tengo que anotar su nombre. Ensayaré con mis alumnos este "Stabat Mater" y mandaré que lo canten en la catedral.

Por la tarde el obispo, sentado a su mesa de estudio con un montón de papel de música, iba transcribiendo de la partitura cada una de las voces hasta muy entrada la noche.

—Pero excelencia, ese es un trabajo que lo puede hacer bien cualquier seminarista —le advirtió don Bressan, cuando le encontró desarrollando una tal tarea.

—Mis seminaristas tienen que hacer cosas más importantes que escribir notas. Pronto serán los exámenes finales; por eso no quiero importunar a ninguno de ellos con esta tarea.

—Pudiera también creerse que un obispo tiene asimismo cosas más importantes que hacer que pintar notas —manifestó el secretario.

—Te vuelves muy atrevido, Giovanni. Pero, hablando en serio, tengo la música eclesiástica muy metida en el corazón y es lo suficientemente importante para que un obispo se ocupe de ella. No, no, amigo mío, éste no es tiempo perdido.

** Cuando Patriarca de Venecia, llamó a don Perosi a su casa y le tuvo de huésped permanente a su mesa. Durante las comidas hablaba con él de música sacra.

—No hay que hacer de la iglesia una sala de conciertos —decía el patriarca—. Las partes orquestales son a menudo demasiado largas y el pueblo, que por la música olvida completamente al Salvador, abandona la iglesia después del credo. ¡Estos interminables preludios e "intermezzi" y este repetir indefinidamente las mismas palabras! Tambores y trompetas, bombos turcos y platillos se deslizan en las casas de Dios, como si se viniera a una parada militar. Eso no me agrada en absoluto. La música militar no es propia en la iglesia. El canto litúrgico no puede profanar el santo sacrificio, como si éste fuera una cosa accesoria, sino que tiene como función el servirle y levantar los corazones.

—En el congreso (agosto 1898) —contestó el maestro apesadumbrado—, algún arrogante prelado mostró su disconformidad con mi música y se me dio a entender que mi orquestación era pobre y que en relación con el esplendor de la dorada basílica podía compararse a una modesta aldeana.

—Probablemente habrían dicho también lo mismo todos estos sabelotodos, de las fugas de Bach —dijo el cardenal—. Y, sin embargo, éstas muestran no sólo la más perfecta maestría, sino también un piadoso corazón y una íntima unción. No tomes muy a pecho todas estas habladurías,

Lorenzo, y sigue tu camino, que es también el mío.

Fue para el maestro una singular distinción que el Papa León XIII le llamara poco después a Roma; sin embargo, sangraba su corazón al despedirse de Sarto, a quien siempre llamó con amorosa veneración su cardenal.

—Te deseo mucha felicidad en tu camino, querido amigo —dijo el patriarca, animándole—. Y si en Roma no estás a gusto, vuelves de nuevo a San Marcos. Aquí serás siempre recibido con los brazos abiertos.

Efectivamente, Perosi no se sintió a gusto en la Ciudad Eterna. Tenía nostalgia por la ciudad de las lagunas. Un día se decidió a pedir una audiencia al santo padre, se arrojó ante sus plantas y le suplicó poder volver a Venecia.

—Haga usted lo que quiera —le respondió León XIII, dibujándose una sonrisa en su semblante—. Regrese usted a Venecia, vuelva al lado de su patriarca y cuando éste sea elegido Papa, venga de nuevo a Roma con él.

Cuando Sarto tuvo en las manos la carta del maestro Perosi, que le transmitía las palabras del Papa, se rió alegremente, diciendo:

—¡Qué suerte que una profecía no tenga nada que ver con la infalibilidel santo padre! A continuación escribió a su protegido una consoladora carta, en la que le aconsejaba que permaneciera en Roma.

—Tal vez mi cardenal venga a habitar aquí un día —suspiró el maestro al leer la carta del patriarca.

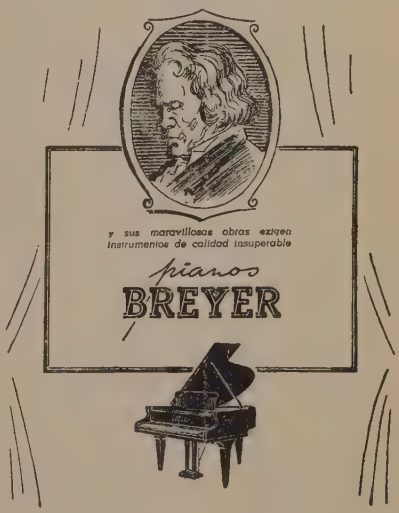
*** Un especialísimo deseo de su corazón, que durante tantos años excitó a Pío X, fue la reforma de la música eclesiástica. La casa de Dios y la celebración de los santos misterios eran algo demasiado sagrado para ser profanado con manifestaciones profanas y teatrales. Así pues, publicó el "Motu proprio" (22-XI-1903), en el que ordenaba que la música litúrgica y sobre todo el canto gregoriano, volvieran a ser cuidados, restituyéndoles su antigua belleza y dignidad.

"Entre las tareas del oficio pastoral", escribía el sumo pontífice, "ocupa sin duda un lugar preeminente la de guardar y fomentar la dignidad de la casa de Dios, en la que han de celebrar los sagrados misterios de nuestra santa religión. Por lo tanto, en la casa de Dios no debe permitirse nada que perturbe la devoción, ni siquiera que la disminuya; nada que hiera la dignidad y la elevación de los sagrados ritos".

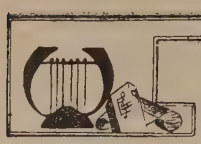
Así, pues, fijó las normas que regularían la música eclesiástica en los oficios divinos y que pondrían fin a los abusos.

Su fiel servidor, el maestro Perosi, fue en este trabajo su consejero y su ayudante.

Los Genios de la Música...



Establecimiento Musical BREYER Avenida 7 número 112



Publicaciones recibidas

De EDITORIAL "HERDER" LIBRERIA, C. Pellegrini 1179, T.E. 44-9610, Bs.As.

"EL CRISTIANO AUTENTICO" de **Gerg Bichlmair.**

Barcelona, Editorial "HERDER", 1961.

El deseo ardiente del eminente jesuita vienés (escritor y orador sagrado de prestigio), con la presente obra es de "formar cristianos que comprendan que en este mundo sólo hay un hecho de importancia decisiva: que el Hijo de Dios murió por nosotros". Este hecho no consiente que el amor de nuestro Redentor se vea despreciado. Formar unos cristianos que sólo vean en su vida una misión: la de imitar a Cristo en el celo por la salvación del mundo que los rodea.

Es lamentable que haya en nuestros días millares de personas, inteligentes y abnegadas, que se encuentren fuera de la Iglesia. En el fondo, lo que rechazan y odian no es el cristianismo, sino a los cristianos. Ante esta situación sólo tenemos un camino: "ser cristianos de veras".

En esta su obra póstuma expresó el padre Bichlmair sus puntos de vista sobre la fe cristiana, elaborados y madurados en la lucha que durante largos años hubo de sostener contra las corrientes ideológicas en boga. Era anhelo del autor lograr un resurgimiento de la vida católica partiendo de la realidad del cristianismo.

"SAN PIO X". La llama ardiente. **Wilhelm Hünermann.**

Barcelona, Editorial "HERDER", 1961.

Esta biografía de San Pío X (José Sarto), escrita en forma tan fiel a la historia, pero también tan amena, constituye una de las obras más logradas de su autor. Con la elección de esta figura de entre la serie de los papas, el autor se acerca particularmente a nuestro tiempo. Esta carrera singular de un hombre de familia modesta, sencillo y altruista, la describe el autor en animadas y conmovedoras escenas.

La profecía de San Malaquías de 1595 dio el sobrenombre de "Llama ardiente" a este gran padre de la cristiandad, al que en su tiempo llamó "el papa del pueblo". Es una grata tarea presentar esta gran figura, sobre todo a la juventud de nuestra época. Algo de esa "llama" pasó, evidentemente, el autor de la biografía y pasará también el lector, joven o adulto, instruido o no, como chispa vivificadora.

Esta vida de San Pío X es un libro sugestivo, animado, gráfico, sacado de buenas fuentes y escrito con gran amor. Impresiona tan favorablemente, sobre todo, porque sabe señalar, con humor cordial, los rasgos puramente humanos de este santo moderno con tiara. El libro contribuirá mucho a honrar al santo. Porque en esta figura sacerdotal, que con heroica energía, inflexible consecuencia y claro objetivo acometió los fines pastorales próximos y remotos, tiene en sí algo arrebatador. Es un verdadero libro popular, que posee un valor formativo y religiosamente estimulante.

"LA COSTURERA MISTICA DE PARIS", **Jean Guennou.**

Barcelona, Editorial "HERDER", 1961.

El autor de este volumen de 231 páginas, profesor de teología ascética y mística, en el seminario de Misiones

Extranjeras de París, ha exhumado entre los textos espirituales que se conservan en los archivos de aquel centro docente unos interesantes escritos. Con ellos ha elaborado una tesis titulada: "Una mística desconocida del siglo XVII", tesis que presentada a la Escuela Práctica de Altos Estudios, ha obtenido calificación favorable.

Sus líneas generales se hallan refundidas en esta obra de síntesis, que no sigue el orden de los documentos, sino el orden cronológico de los hechos referidos. Cita numerosos textos a fin de que el lector se forme un juicio personal sobre las experiencias que se le ofrecen. Al leer los escritos de la desconocida costurera mística, nos vienen a la mente los nombres de Santa Teresa de Jesús, Santa Catalina de Génova y Santa Teresa del Niño Jesús.

La lectura de este libro de Jean Guennou es una fuente de pensamientos espirituales que ayudan al lector en el deseo e inquietud de perfeccionarse día a día en el camino de la virtud, unión con Dios y santidad.

"ESTA ES MI FE". Teología para seglares. **Herbert Roth.**

Barcelona, Editorial "HERDER", 1961.

En un volumen de 412 páginas se exponen todos los fundamentos de la teología católica.

La fe ha sido dada al cristiano para que ajuste a ella su vida. Así el creyente no sólo debe conocer el sentido de la revelación, sino también su valor vital. Por consiguiente, la misión de una teología dogmática para seglares ha de ser la exposición clara de las verdades de la fe en animada visión de conjunto de todos y cada uno de los misterios, gracias a la cual éstos son conocidos como miembros de una gran unidad. Con este propósito intenta el autor de la presente obra dar a conocer la doctrina católica sobre la fe, sirviéndose de la Sagrada Escritura y reproducirla en la forma más simple posible sin renunciar, empero, a una explicación más honda de de los textos.

Quien conozca a Dios debe amarlo. Por esto el presente libro quiere contribuir a que Dios sea mejor conocido en su revelación. La doctrina cristiana no constituye un fin en si misma, sino que es un medio para vivir cristianamente.

Al objeto de que esta vida cristiana pueda dar testimonio de la virtud liberadora del evangelio, es preciso que quien la viva, posea la fe con toda su profundidad, r i q u e z a y hermosura. Cuanto más real y efectivo sea este conocimiento, tanto más convincente resultará dicho testimonio y tanto más abundantes serán los raudales de luz que los cristianos proyectarán a su alrededor en estos tiempos tan faltos de luz y tan sobrados de error y extravío.

En el transcurso de la historia, el cristianismo ha perdido gran parte de su primitiva fuerza de persuasión. Sobre el ardiente fervor de los primeros siglos ha venido depositándose lentamente el polvo y la ceniza de lo rutinario y de lo vulgarmente cotidiano. Muchos cristianos han vuelto a caer en la impiedad. Pero, por otra parte, crece el anhelo de profundizar en el conocimiento de n u e s t r a fe, anhelo que quiere vivificar la fe y convertirla en instrumento de perfección. El autor, con esta obra corresponde plenamente a semejante anhelo, para lo cual pone a contribución la experiencia adquirida en numerosos círculos de trabajo religioso con jóvenes y adultos. Su exposición se caracteriza por su empeño en no apartarse de la Sagrada Escritura y en una forma de expresión que correspondan al lenguaje moderno. Marca con toda claridad las líneas de separación que distinguen la doctrina cris-

tiana de los errores de índole más diversa y relaciona continuamente de una manera vívida las verdades de la fe con la existencia del cristianismo en el mundo. De esta suerte puede afirmarse que "ESTA ES MI FE" constituye una guía para la fe y la vida de los católicos de nuestros días.

OBRAS MUSICALES RECIBIDAS

Edizioni G. ZANIBON, Padova

Autori Vari. "HORA MYSTICA" Raccolta di 25 composizioni per Organo od Harmonium. A cura **Mario Trevisiol.** Nº 4.375.

Ettore Desderi. "IN NATALI DOMINI". "Virgo parens Christi", per solo e Coro a 2 voci. "Tota silescit", per solo. "In Natali Domini". Strofe alternate: Coro a 3 voci a Cappella e Solo. Con Organo od Armonio. Nº 4.322. Partitura. Nº 4.323. Parti complete.

Emilio de Cavalieri (Roma 1550?-1602) "LAMENTACIONES" Jeremiae Prophetae, per Soli, Coro (S. C. T. T. Br. Bs.) ed Organo. A cura di Francesco Mántica. Elaborazione e trascrizione in notazione moderna secondo il testo originale. Nº 4.373. Partitura completa. Nº 4.374. Parti del coro unite.

Guido Alberto Fano. "TRE COMPOSIZIONI" per Organo. 1. Preludio; 2. Intermezzo; 3. Fantasía. Nº 4.272.

Arturo Clementoni. "FLAMMA ARDENS". Andante appasionato per Grande Organo. Nº 4.350.

Ulisse Matthey. "PRELUDIO FESTIVO", per Grand Organo. Revisione di Pietro Ferrari. Nº 4.392.

"FANTASIA E FUGA" in re minore per Organo. Premiata al IV Concorso Internazionale "G. B. Viotti" di Vercelli (1953) di Tamára Mormone. Nº 4.270.

P. Giambattista Martini (1706-1784). "SEI MOTTETTI EUCARISTICI". A Due voci con Organo od Armonio. Trascrizione e Realizzazione del continuo a cura di Fiorella Benetti. Nº 4.390-91.

"El arte ha entretejido una espléndida corona a Jesucristo en los siglos cristianos, y en esta corona se ven como sus más brillantes florones las grandiosas obras maestras del genio humano, iluminadas por la luz divina; así se expresa el célebre P. Félix. Una sola pregunta bastará para poner fuera de discusión este punto. ¿Quién posee las más sorprendentes obras de arte? El mayor número de estas manifestaciones del genio creador del hombre, ¿dónde se encuentran? Destruid los templos del catolicismo, incendiad sus museos y galerías, y sobre ese montón de escombros se sentarán las artes cubiertas de fúnebres crespones. Es que las grandes creaciones son hijas de la fe, por eso las encontramos siempre al servicio de los altares".

CATALOGO

DE LA

"PROCURA DE MUSICA SAGRADA"

MUSICA VOCAL

AVE MARIA, a una voz y órgano o armonio. Mitterer	$	5,00
CANTICA SION. Parte primera: "Cantos para la Misa". Tomo "A". Misas gregorianas con acompañamiento de órgano o armonio	„	90,00
CANTICA SION. Parte primera: "Cantos para la Misa". Tomo "B". Misas populares a una voz y acompañamiento de órgano o armonio	„	80,00
CANTICA SION. Parte primera: "Cantos para la Misa". Tomo "C". Misas de Requiem, Gregorianas y populares, a una voz y acompañamiento de órgano o armonio	„	90,00
CANTORALE. 200 motetes para 3 y más voces iguales	„	200,00
COROS NAVIDEÑOS. 13 coros en latín y castellano para 1, 2 y más voces iguales mixtas	„	50,00
CANTORAL DE LOS FIELES	„	15,00
CANTO GREGORIANO. Pequeño tratado	„	15,00
CHORUS ECCLESIAE. Volumen primero: "Echo Jubilaris". 42 coros a varias voces mixtas, con acompañamiento de órgano	„	235,00
CHORUS ECCLESIAE. Volumen segundo: "Laus Canora". 42 coros a varias voces iguales con acompañamiento de órgano	„	235,00
DE BONIS, A.: "**Motetes Marianos**" (9), para coro, a 3 v. iguales	„	20,00
DENTELLA, R.: "**Te Deum Laudamus**". Para coro, a 2 voces iguales, alternando con gregoriano y acompañamiento de órgano. Partitura	„	35,00
Parte de las voces, cada una	„	9,00
ECCHER, C.: "**Motetes para las Sagradas Ordenes**" (33), coros a 3 y 4 voces viriles o iguales	„	60,00
FURLOTTI, A.: "**Te Deum Laudamus**". Coro a 3 voces iguales y acompañamiento de órgano o armonio. Partitura	„	45,00
Parte de las voces, cada una	„	10,00
"LOS FIELES CANTAN". Antología con la Santa Misa para dialogar en latín y castellano; 147 canciones litúrgicas, con texto y melodía, en 236 páginas. Ejemplar	„	19,00
El ciento	„	1.700,00

MITTERER: "**Ave María**", a una voz media y órgano. Ejemplar $ 5,00
PAGELLA: "**Tercera antología vocal litúrgica**". 63 coros sagrados de autores antiguos, coleccionados y transcriptos para 4 voces mixtas ..... „ 180,00
PEROSI, L.: "**Ave María**", a 2 voces iguales y órgano ..... „ 15,00
PEROSI, L.: "**Melodíe Sacre**". Sólo quedan los volúmenes III, VII y X. Cada volumen ..... „ 45,00
Colección completa; solicitarla por adelantado ..... „ 600,00
RAVANELLO, O.: "**Segunda antología vocal**". Coros a 3 voces iguales ..... „ 210,00
REFICE, L.: "**Cantate Domino Canticum Novum**". 12 líricas sacras para 1 voz y órgano o armonio. 6 nupciales, 3 marianas y 3 eucarísticas ..... „ 80,00
REFICE, L.: "**Tre liriche sacre**", de la liturgia de la Virgen Dolorosa (Stabat Mater), a 1, 2 y 3 voces iguales y órgano „ 30,00
SCAPIN, M.: "**Fulgens Corona**". Doce coros en honor de María Inmaculada, a 2 y 3 voces iguales y acompañamiento de órgano ..... „ 85,00
URTEAGA, LUIS: "**Propio de la Asunción de la Ssma. Virgen**". Todas las partes variables con acompañamiento de órgano o armonio ..... „ 5,00
VIRGILI, L.: "**Domine Jesu Christe y Te Deum Laudamus**", para coro, a 3 voces iguales ..... „ 25,00
VIRGILI, L.: "**Liber Polyphoniae**". 30 coros sacros de los antiguos maestros (siglos XVI y XVII), a 3 voces iguales „ 120 00
VITTADINI, F.: "**Magnificat**". Coro a 2 voces iguales y acompañamiento de órgano o armonio ..... „ 45,00
Partes para voces, cada una ..... „ 9,00

MUSICA PARA ORGANO O ARMONIO

BACH, J. S.: "**Los ochos pequeños Preludios y Fugas para órgano**". Revisión de Sandro Dalla Libera ..... $ 60,00
BACH, J. S.: "**Preludio y Fuga en mi menor**" ..... „ 15,00
BACH, J. S.: "**Toccata y Fuga en re menor**" ..... „ 50,00
BOSSI, M. E.: "**Breves piezas para órgano**" (3) ..... „ 15,00
BOTTAZZO, L.: "**Armonie**". 32 piezas para órgano o armonio „ 90,00
BOTTAZZO, L.: "**Sesenta piezas para órgano o armonio**" .... „ 170,00
CARABELLA, E.: "**In chordis et organo**". 7 composiciones .. „ 15,00
COLECCION "LAUS PLENA": Volumen primero, 40 piezas .. „ 135,00
COLECCION "LAUS PLENA": Volumen segundo, 40 piezas .. „ 135,00
DELLA CIAJA, A. B.: "**20 piezas antiguas**" ..... „ 35,00
DELLA CIAJA, A. B.: "**Siciliana e canzone**" ..... „ 15,00
FUSER, I.: "**Clásicos italianos del órgano**". 66 composiciones „ 150,00
GUILMANT, A.: "**Cuatro piezas para órgano**" ..... „ 40,00
HAENDEL, G. F.: "**Colección de composiciones para órgano o armonio**" ..... „ 80,00

HESSE, A. F.: "**Composiciones para órgano**" (18) ..... $ 25,00
EL ORGANISTA PRACTICO: "**Composiciones para órgano o armonio**" ..... „ 40,00
MANDELLI, E.: "**Misa nupcial**". Piezas para órgano o armonio" „ 45,00
MARTINI, G.: "**Colección de composiciones para órgano o armonio**" ..... „ 70,00
PASQUINI, B.: "**Siete Tocatas para órgano**" ..... „ 35,00
PSALLITE DEO: "**Colección de piezas litúrgicas para órgano o armonio**". Volumen primero ..... „ 135,00
PSALLITE DEO: Volumen segundo ..... „ 135,00
RAVANELLO, O.: "**Piezas para órgano o armonio**" ..... „ 25,00
RAVANELLO, O.: "**Piezas clásicas transcriptas para órgano**" (6) „ 35,00
SCAPIN, M.: "**Misa nupcial**" ..... „ 45,00
VITTADINI, F.: "**La Vittadiniana**". 40 piezas para órgano o armonio ..... „ 140,00

MISAS DE GLORIA

BAS, J.: "**Kyriale**". Todas las Misas Gregorianas con acompañamiento ..... $ 145,00
BOSSI, M. E.: "**Misa de San Marcos**", a 3 v.v. y órgano ..... „ 50,00
CASIMIRI, R.: **Misa "De Angelis"**, con acompañamiento ..... „ 10,00
CHIESA, C.: **Misa breve "Pastor inter ilia"**, 2 v.i. y órgano. Partitura ..... „ 55,00
Partes de las voces solas, cada parte ..... „ 9,00
DENTELLA, P.: **Misa "De Angelis"**, 2 v.i. y canto gregoriano con acompañamiento. Partitura general ..... „ 50,00
Partes de las voces, cada parte ..... „ 8,00
GOLLER, V.: **Misa "Rosa Mystica"**, con el Ofertorio "Ave María", a 2 voces iguales y órgano. Partitura general ... „ 78,00
Partes de las voces solas, cada parte ..... „ 12,00
GRASSI, CIRO: "**Misa breve y fácil**", a 3 voces viriles y órgano. Partitura general ..... „ 80,00
Partes de las voces separadas, cada parte ..... „ 10,00
HALLER, M.: **Misa "Tertia"**, a 2 voces iguales y órgano. Partitura general ..... „ 76,00
Partes de las voces solas, cada parte ..... „ 10,00
MIGLIAVACCA, L.: **Misa "Agostiniana"**. Unísono y órgano .. „ 20,00
PEROSI L.: "**Misa Davídica**", a 3 voces iguales y órgano. Partitura ..... „ 90,00
Parte de voces c. m. ..... „ 10,00
PEROSI, L.: **Misa "Te Deum Laudamus"**. 2 voces iguales y órgano. Partitura general ..... „ 40,00
Partes de las voces solas, cada parte ..... „ 10,00
RAVANELLO, O.: "**Misa en honor de San José de Calazans**", a dos voces iguales y órgano. Partitura general ..... „ 90,00
Partes de voces separadas, cada parte ..... „ 10,00
RAVANELLO, O.: "**Misa breve y fácil en honor de San Alberto**", a 1 voz y órgano ..... „ 80,00

VITTADINI, F.: **Misa "Cristo Rey"**, 3 voces iguales y órgano.
Partitura general ..... $ 70,00
Partes de voces solas, cada parte ..... „ 9,00
VITTADINI, F.: **Misa "Jubilaris"**, 3 voces iguales y órgano.
Partitura general ..... „ 70,00
Partes de voces separadas, cada parte ..... „ 9,00
VITTADINI, F.: **Misa "Jucunda"**, 3 voces iguales y órgano.
Partitura general ..... „ 70,00
Partes de voces separadas, cada parte ..... „ 12,00
VITTADINI, F.: **"Misa séptima en honor de Santa Rita"**, a 2 voces iguales y órgano. Partitura general ..... „ 80,00
Partes de voces solas, cada parte ..... „ 10,00
ZIMARINO, S.: **Misa "Rex admirabilis"**, a una voz media y órgano ..... „ 70,00

MISAS DE REQUIEM

ACOMPAÑAMIENTO de la Misa de Difuntos y de los cantos para los funerales, por Desrocquettes y Potiron ..... $ 70,00
AMATUCCI, P.: **Misa "Pro Defunctis"**, para una voz media y órgano o armonio ..... „ 50,00
BARONCHELLI, L.: **"Misa de Requiem"**, para una voz media y órgano o armonio ..... „ 45,00
BOTTAZZO, L.: **"Misa de Requiem"**, para 2 v.i. y órgano.
Partitura general ..... „ 50,00
Partes de voces solas, cada parte ..... „ 8,00
BOTTAZZO, L.: **Misa "Pro Defunctis"**, a una voz media y órgano „ 60,00
HALLER, M.: **Misa de "Requiem"**, a 2 voces iguales y órgano.
Partitura ..... „ 145,00
Partes de voces solas, cada parte ..... „ 30,00
PAGELLA, G.: **Misa de "Requiem"** (XIV). Partitura general „ 140,00
Cada ejemplar de voces ..... „ r,80
RAVANELLO, O.: **Misa "Fúnebre"** (XXXIII), para 1 voz media y órgano ..... „ 98,00
TOSI, M.: **"Misa de Requiem"**, para 3 v.i. y órgano ..... „ 45,00
TOSI, M.: **"Misa Fúnebre"**, a 1 voz media y órgano ..... „ 60,00

Haga su pedido y envíe el importe correspondiente en "Giro Postal de Correo" o "Giro Bancario" o la orden de: Sr. Pbro. Prof. ENRIQUE LOMBARDI, Director de "Psallite".

PROCURA DE MUSICA SAGRADA "PSALLITE"

CALLE 40 Nº 577 (ENTRE 6 Y 7) - TELÉFONO 39230 - LA PLATA, F.N.G.R
(PROV. DE BS. AS.) - REPUBLICA ARGENTINA

EDITORIAL "HERDER" - LIBRERIA

"Breviario Romano"

2 TOMOS - APARICION: ABRIL 1961

EDICION DESCLEE-HERDER: Formato 18º (10,5 x 16 cm.)

Encuadernación A: Chagrín con canto rojo ..... $ 2.400,—

B: Chagrín con canto dorado ..... $ 2.500,—

C: Chagrín superior con cantos dorados sobre fondo rojo ..... $ 2.600,—

D: Lujo - Chagrín superior, anagramas dorados, impresiones en oro en el lomo, cantos dorados ..... $ 2.700,—

Amplia información en nuestra Casa:

Carlos Pellegrini 1179 - Dir. Telegr. "Herderlibros" - T.E. 44-9610 - BUENOS AIRES

F. Y. A.

LIMPIEZA Y AJUSTE DE MAQUINAS DE ESCRIBIR Y CALCULAR

Abonos mensuales

Calle 3 Nº 764 Teléfono 20788 La Plata

MARIO NESSI

EMPRESA CONSTRUCTORA

De la Cámara Argentina de la Construcción

CALLE 57 Nº 1186 TELÉFONO 53416 LA PLATA

Precio del Ejemplar: $ 12 .—

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N°. 646.031

Imprimió: Escuela de Artes y Oficios S.V. P. - La Plata

CORREO ARGENTINO La Plata D.2

TARIFA REDUCIDA
CONCESION N°. 4699